

TACTUS

Fremer l'arpa ho sentito per via...

Canti e danze dalla tradizione Viggianese



F. Palazzi dis.

F.P. inc.

I VIGGIANESI

SCUOLA DELL'ARPA VIGGIANESE E DELLA MUSICA

Tactus

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.

© 2016

Tactus s. a. s. di Gian Enzo Rossi & C.

www.tactus.it

In copertina / Cover:

Filippo Palizzi (1818-1899), *I Viggianesi*.

Ringraziamo quanti si sono prodigati per la buona riuscita di questo progetto discografico.

Maria Lucia Marsicovetere, Franco Nardella e Giuseppe Stella per aver collaborato attivamente ed aver resa idonea la sede di registrazione; Don Paolo D'Ambrosio, per aver concesso l'uso della chiesa di Sant Antonio, e Vittorio Prinzi, per averci edotto sui canti dedicati alla Madonna Nera del Sacro Monte; e ancora Davide Amorosi, Marco Bertola, Nicola D'Alessandri, Maria Rosa Giannini, Marisa Manzi, Peppino Priore, Anna Maria Spaccarotella e tutti i genitori dei ragazzi.

Per aver creduto e resa concreta la realizzazione di questo cd, si ringrazia l'Amministrazione Comunale di Viggiano nelle persone del Sindaco Amedeo Cicala e dell'Assessore alla Cultura Vincenza Pugliese.

Un omaggio speciale va a Luigi Milano e Pietro Paolo Montano.

Recording, editing, mastering: Giuseppe Monari

English Translation: Marta Innocenti

L'editore è a disposizione degli aventi diritto.

Esecutori / *Performers*

SCUOLA DELL'ARPA VIGGIANESE E DELLA MUSICA

Arpe / *Harps:*

GLORIA BIRARDI · CLAUDIA FALCONE · VINCENZO GIANNINI
VALERIA LOFIEGO · DAFNE NARDELLA · ANTONELLA PECORARO
MATTIA PRIORE · CATERINA SETARO · FRANCESCA STELLA
FLORA TEDESCO · PAOLA TESTA

ANDREA LOMBARDO, tromba e percussioni / *trumpet and percussions*

Artisti ospiti / *Special Guest*

CATERINA PONTRANDOLFO, voce / *voice*

MAGDA MUSCIA, flauto / *flute*

ANTONIO DE PAOLI, violino / *violin*

SANDRO MEO, violoncello / *cello*

LINCOLN ALMADA · SARA SIMARI
direzione musicale e artistica / *conductors and art directors*

L'arpa: uno strumento disceso dall'Olimpo, raccolto dalle mani delicate di aristocratiche fanciulle, per la gioia di pittori neoclassici. Così lo rappresentano le immagini della nostra cultura.

Immagini ingannevoli: il percorso storico reale portò l'arpa degli dei antichi nelle mani di un popolo di contadini e di pastori e ne fece il simbolo stesso di un borgo sperduto della Basilicata, Viggiano.

Adriano Prosperi, prof. Emerito
Classe di Scienze Umane, Scuola Normale Superiore, Pisa

È arduo riassumere in così poco spazio la storia dei *Viggianesi*, musicanti girovaghi. Una storia che si snoda in un arco temporale di almeno quattro secoli e che rappresenta un 'unicum' sul piano musicale e su quello antropologico. Prendendo in prestito l'efficace modello tracciato dall'antropologo Enzo Vinicio Alliegro, la cultura musicale viggianese trabocca di aggettivi e si presenta a noi come «*unica e irripetibile, mitica e cosmopolita, misconosciuta ed indecifrabile, preziosa e raffinata*», da "sentire" e da "capire". Se la figura del musicante viggianese prese corpo nella seconda metà del Settecento, è inevitabile scorgerne le origini in una cultura dell'arpa già viva nella capitale del Regno, Napoli, fin dal Basso Medioevo. Passando dal predominio degli organi monastici alle potenti congregazioni di Filippini e Gesuiti, la cui presenza è decisiva per lo sviluppo delle attività culturali e musicali nell'Italia meridionale, nel 1400 troviamo affermato l'uso dell'arpa nella liturgia sacra; questo si rivela elemento decisivo alla luce del fatto che le prime tracce di esperienze musicali Viggianesi siano legate al culto mariano, come testimonia l'apparato documentario e iconografico che ritrae i girovaghi accanto a cappelle votive.

La costante presenza di musicisti girovaghi per le strade di Napoli nel secolo XVI, determinò anche un grande rinnovamento musicale in ambito colto proprio mediante un ritorno ai repertori tradizionali del mondo contadino e popolare. Nel meridione d'Italia, l'arpa di ridotte proporzioni a un ordine di corde rimase il modello più diffuso fino a tutto il Settecento, specialmente in ambito popolare e sacro.

È inevitabile mettere tutte queste informazioni in stretta relazione con l'attività musicale dei musicisti lucani. L'uso dell'arpa nella pratica musicale itinerante è dunque più antico, ed è lecito pensare a un'eredità adottata dai Viggianesi o che questi non siano altro che i diretti discendenti dei protagonisti di siffatta antica pratica.

Immortalati con cura maniacale nei presepi artistici napoletani del Settecento, i *girovaghi*, impegnati nell'occupazione abituale di *specialisti della musica*, si presentano ben integrati con

la popolazione napoletana tutta di cui soddisfacevano specifici bisogni in vari ambiti (rituali, cerimoniali, devozionali e ricreativi).

Da questo presupposto e da un dinamico ed avanguardistico territorio quale quello del Regno borbonico, nasce un'attività musicale che porterà incontanente i Viggianesi in tutto il mondo. Armati di talento, necessità esistenziale, grande adattabilità e versatilità, i gruppi di musicanti – quasi sempre appartenenti alla medesima cerchia familiare – si fecero portatori della grande tradizione musicale italiana (meridionale in primis), con in spalla l'arpa, simbolo identificativo di una ben delimitata e circoscritta area del territorio italiano: la Valle dell'Agri, in Basilicata.

Prima semplici *sonatori di strada*, poi *poeti*, poi *miserabili*... seppero reagire alle avversità e rinnovarsi anche dopo il decadimento postunitario e la dissoluzione della comunità rurale, ma con una emigrazione non più temporanea, bensì definitiva.

È così, che all'alba del XX secolo, molti giovani lucani si imposero come qualificati artisti, in grado di cogliere le più moderne tendenze musicali, esprimendosi tra Australia e America in concerti di strada, nei locali più rinomati, nei *vaudeville*, nelle sale cinematografiche. Alcuni di loro principiarono studi accademici presso i conservatori più celebri di Napoli e Roma prima di intraprendere carriere clamorose nelle maggiori orchestre del mondo, divenendo virtuosi di fama internazionale, e inoltre liutai, docenti, e direttori d'orchestra. Per citarne solo alcuni: Albert e Victor Salvi, Salvatore Mario De Stefano, Edward Vito, Tommaso Cerbasi (arpisti); Francesco Miglionico, Giuseppe Truda, Francesco Pizzo, Francesco De Lorenzo, Giovanni Paoliello (violinisti); Domenico Lamacchia, Leonardo De Lorenzo (flautisti).

Il presente progetto discografico, unico nel suo genere, scaturisce da una ricerca volta al recupero e ricostruzione organica del repertorio musicale degli arpisti girovaghi Viggianesi scandagliando periodi storici anche molto lontani. Basata su documenti storico-letterari e fonti d'archivio, l'indagine si misura con un repertorio estremamente vasto e variegato che mescola tradizione agropastorale con tradizione colta (prevalentemente operistica), musica devozionale con canzoni urbane (dalla tradizione napoletana alla produzione internazionale). Un repertorio usato suddiviso per «pratiche diacroniche generazionali e aggiornato alla moda classica dei tempi», che tende a fondere elementi e stili eterogenei in un sincretismo culturale davvero originale. In questo senso, i girovaghi viggianesi sono da ritenersi mediatori culturali ante litteram.

«[...] unite in piccole compagnie percorrano non solo vari paesi dell'Europa, ma finanche dell'America, facendo da sonatori d'arpa e violino e da cantanti».

(Francesco Mandarini, *Statistica della provincia di Basilicata*, Santanello, 1839).

Per lo studio delle pratiche musicali e dei relativi contesti, ed in particolare per l'individuazione delle formazioni musicali, è stato preso in esame anche il cospicuo apparato iconografico fino ad oggi recuperato. I girovagli si esibivano quasi esclusivamente in piccoli gruppi. Agli esordi la formazione più ricorrente comprendeva una o più arpe, violino, ciaramella e zampogna ma già dall'inizio dell'Ottocento l'arpa si allontana dal mondo zampognaro per consolidare la formazione principe che la vede sempre associata al violino; a questa si aggiunsero più tardi strumenti a fiato della tradizione classica e, a secondo dei contesti, altri strumenti a corda.

Una presenza costante è costituita dal triangolo, quasi unica percussione in uso, probabilmente perché ritenuto meno invasivo di un tamburello; è importante osservare, però, che questo piccolo idiofono è sempre utilizzato da minori. Plausibilmente, questa consuetudine è da intendersi come apprendistato 'sul campo' da parte di bambini al seguito di adulti, ed è legittimo pensare che la pratica ritmica costituisse una fase propedeutica (in senso lato) all'apprendimento dell'arpa, oltre a misurare la 'predisposizione' ad un mestiere duro e disagiata.

Particolare attenzione è stata dedicata anche alla prassi esecutiva; pur trattandosi di una pratica per sua natura effimera, è stato possibile basarsi su studi editi e testimonianze audio-video degli ultimi due *arpaisti*: Rocco Rossetti, detto 'a Tosca', di Corleto Perticara (1926-2004) e Luigi Milano di Moliterno (1931), ultimo custode della tradizione dell'arpa viggianese.

Discepoli di anziani girovagli - Pasquale Capobianco e Vincenzo Lapenta - la cui attività di suonatori tradizionali si era concentrata negli Stati Uniti a cavallo tra Ottocento e Novecento, Rossetti e Milano sono depositari di una memoria musicale che ci restituisce anche una proiezione didattico-metodologica. Dall'apprendimento dei primi rudimenti tecnici per mezzo di antiche tarantelle e tarasconi fino alle *uscite* pubbliche in cui sfoggiavano brani 'commercialmente produttivi', adatti a pubblici e contesti tra i più diversi: da balli a serenate, dalle canzoni a morto per i cortei funebri alla musica devozionale e a quella d'intrattenimento.

Nello stile esecutivo spiccano due aspetti esemplari, propri di questa cultura. Il primo rinvia alle pratiche di tradizione orale tipiche della musica popolare del Sud e riguarda il carattere fortemente espressivo dell'esecuzione melodica per mezzo di una dinamica intensiva e di accentazione ritmica; il secondo, restituisce delle modalità di accompagnamento tutte inscrivibili nel linguaggio armonico e nei canoni esecutivi colti. La tecnica impiegata si caratterizza per un ampio uso dello staccato di agilità, arpeggi con rivolti e spesso per terzine e quartine discendenti, accordi a tre o quattro dita arpeggiati *brisé* o spezzati, e tutti quegli elementi componenti la tecnica di base. Interessante è l'uso dei suoni gravi, dalle semplici note fondamentali agli accordi spezzati, dal *basso albertino* a brevi scale veloci ed incisivamente scandite con il pollice della mano sinistra. Le alterazioni fisse sono prodotte

previa accordatura, per quelle mobili, invece, la mano sinistra sposta il capotasto esercitando una pressione sulla corda contro il legno del modiglione. A questo proposito, è utile rammentare che il Milano suona ancora la diatonica *arpa viggianese*, l'arpa portativa che compare nel 1800 con il nome di *arpicèdda* (arpicèdda); costruita da validi artigiani autoctoni, essa rispondeva alle esigenze dei girovagli per leggerezza, maneggevolezza e buona proiezione del suono. Più tardi, e fino al 1900 inoltrato, si preferì utilizzare un'arpa poco più grande ma a pedali, utile a garantire prestazioni più confacenti al nuovo repertorio, il modello ricorrente è l'*Erard Frères* a movimento semplice.

In questo lavoro discografico sono proposti molti brani rispondenti alle caratteristiche sopra esposte. È il caso delle **tarantelle: di Armento, Lucana, Capuanese, Stigianese e Napoletana**. Danza di antiche origini, emblematica dell'Italia meridionale, la tarantella è la danza italiana più conosciuta all'estero. Nei primi cinque esempi conserva alcuni tratti mediterranei della musica tradizionale nell'organizzazione del ritmo; l'ambiguità fra ritmo binario e ternario, un'ambivalenza che sembra avere una sua funzionalità in relazione all'attività coreutica, e che è da considerarsi una caratteristica delle tarantelle autentiche della tradizione viva. Derivazione della moda seicentesca del ballo popolare è invece la notissima *Tarantella Napoletana*. A queste tarantelle si aggiunge la **Tarantella dell'arpa viggianese**, opera ex novo di Lincoln Almada, composta con il chiaro intento didattico di istruire i giovani allievi alla tecnica della variazione ritmico-melodica.

Altra musica *da ballo* è composta dalla **Polka di Vittorio, Polka, Valzer e Valzer lucano**; apparse in Italia nell'Ottocento, esse costituivano il primo repertorio appreso dai principianti (unitamente alle tarantelle). La *Polka di Vittorio* e il *Valzer lucano* rientravano tra le danze maggiormente eseguite dagli arpisti che proprio nella struttura «iterante-variante» della polka potevano mettere in luce la propria perizia virtuosistica.

La **Pastorale di Natale** (Novena) corrisponde alla pratica devozionale della durata di nove giorni, musicalmente determinata, che precede la ricorrenza liturgica del Natale; essa può svolgersi nelle chiese, nelle abitazioni private o in modalità itinerante. La versione qui riportata è scaturita dall'emozionato ricordo descritto in più occasioni sia da Luigi Milano che da Pietro Paolo Montano - avvocato-violista di Corleto Perticara – partner musicale di Rocco Rossetti.

Un capitolo decisivo per la caratterizzazione e sviluppo del repertorio dei *girovagli* è senza dubbio quello legato alla cultura musicale napoletana in ogni sua espressione, popolare e colta. Si narra che i *Viggianesi* avessero competenza di «tanta copia di canzoni» e che conoscessero a memoria l'intera raccolta *Passatempi musicali*, di Teodoro Cottrau, 113 brani raggruppati tra 1824 e 1847. Dalle fonti raccolte, i titoli maggiormente 'sfruttati' dagli arpisti girovagli erano *Fenesta che lucive, Lo cardillo, La Carolina, Te voglio bene assaje*.

Fenesta che lucive e mo nun luci è tra i brani più antichi qui presenti. Ricollegandosi alla ballata *Lamata morta* di origine secentesca, essa, per la sua ampia diffusione, è un esempio rappresentativo di come «in Italia la canzone si sarebbe ripartita in vari gruppi tipologici, con specificazioni territoriali» (Roberto Leydi). Infatti pone interessanti problemi di rapporto con la nota canzone napoletana la *Fenesta* lucana di Pisticci e ancor più la *Fenesta* di Grottole, con analogo testo ma tutt'altra forma musicale (variante raccolta in Basilicata da Diego Carpitella nel 1952). Guglielmo Cottrau, nel 1843, pubblica una prima versione, quella più diffusa; successivamente viene pubblicata nel 1854 come *copiella* (foglio volante), da Mariano Paoletta. Tra le due, hanno preferito una versione ibrida gli interpreti Enrico Caruso, Luciano Pavarotti e Roberto Murolo. Oggi cristallizzata nella famosa canzone pubblicata da Cottrau, la bellissima melodia ha ispirato in passato Vincenzo Bellini in *Sonnambula* e Gioachino Rossini in *Mosè e Otello*.

Lo Cardillo compare in stampa nella raccolta *L'eco di Napoli*, 1882/83, curata dal compositore Vincenzo De Meglio per la casa editrice *Ricordi*, ben 150 canzoni selezionate e trascritte. Tra le canzoni cittadine che traggono origine da antichi canti popolari del tardo Seicento, *Lo cardillo* rientra nel genere della *serenata* che si fa comunicazione di sentimenti, a volte contrastanti, di un innamorato all'innamorata. Il messaggero d'amore è un uccellino, il cardellino tanto caro ai napoletani. Di origine viggianese, secondo alcuni studi, la melodia venata da un'indefinibile malinconia ha conquistato vecchi e nuovi interpreti, e persino Eduardo De Filippo la fa cantare a Filumena Marturano nell'omonima commedia. La versione a noi più nota riporta come autori Del Preite e Labriola.

La Carolina è un brano che ricorre diverse volte nei racconti sull'attività musicale dei girovaghi. Cesare Malpica (1836) la definisce *aria viggianese* e in uno scritto ne riporta il capoverso «È così bella la Carolina / Che fra le belle l'egual non ha». *La Carolina* appartiene senz'altro a quelle melodie e versi popolari di una tradizione assai lontana nel tempo, tuttavia, come recita il sottotitolo *Canzone napoletana di Castellammare*, si manifesta a noi nella già citata raccolta di Cottrau. Nella forma presenta i canoni peculiari della canzone di primo Ottocento che risente dell'influenza di Bellini, Donizetti e Rossini nel fraseggio, nella vocalità, nell'accompagnamento. Per la presente versione è stata utilizzata la copia a stampa rinvenuta presso la Biblioteca del Conservatorio di Milano.

«[...] apparve nel 1839 una canzoncella musicata con facile e grata melodia – *Io te voglio bene assaje* – [...] da quell'anno in poi venne in luce una lunga serie di canzoni nel dialetto napoletano le quali odonsi tutto di cantare [...] sulle arpe viggianesi»

(Giuseppe Regaldi, *I canti popolari di Napoli*, "Poliorama Pittoresco", Napoli, 1847)

Te voglio bene assaje, nata nel contesto della poesia estemporanea cantata, faticosamente può essere considerata una canzone d'autore, nonostante alcune ricerche indichino Raffaele Sacco e Filippo Campanella come ideatori. Fu trascritta e diffusa su *copielle* in diverse versioni: da Guglielmo e Teodoro Cottrau, Battista, Florimo, De Meglio ed altri ancora. Il successo superò ogni aspettativa, un pubblico molteplice accolse il brano con grandissimo fervore, e ne furono vendute in breve tempo ben 180.000 *copielle*! Cronache dell'epoca la definiscono un'ossessione addirittura: *Da cinche mise, càncero, | matina, juorno e ssera | Fanno sta tritiera | tutti li maramé. | Che siente addò te vuote? | Che siente addò tu vaje? | Te voglio bene assaje | E tu nun pienze a me!* (barone Michele Zezza, in *Nferta per lo Capodanno*, 1841)

Tanti sono i motivi che rendono *Carciofolà*, ovvero *Amice, nun credete alle zetelle*, uno dei brani più importanti qui registrati. Il primo ci riconduce alla genesi del nome con cui erano identificati i musicanti girovaghi, appellati come *calabresi*, *abbruzzesi* per un pasticcio geografico, poi *carciofolari* dall'intercalare di una famosa quanto divertente canzone napoletana molto gradita al pubblico di tutti i ceti sociali.

«I *carciofolari* sono cantori e suonatori d'arpa, specie di bardi girovaghi nativi degli Abruzzi e della Lucania, così chiamati dalla stessa parola che un tempo terminava, quasi intercalare, le loro stroffe d'amore».

(Giuseppe Gioachino Belli, *Vocabolario romanesco*, Roma, 1844)

Nella storia della musica, *Carciofolà* rappresenta una cerniera tra la canzone popolare e l'opera dell'acclamata Scuola Napoletana. Tritta, Piccinni, Cimarosa e Paisiello si pongono subito in sintonia con l'usanza assai seguita in quel tempo, cioè l'inserimento di canti popolari di successo nelle opere buffe. *Amice, nun credete alle zetelle* apre la Scena Prima, Atto I, de *Le Trame per Amore*, commedia per musica del 1778; il libretto è di Francesco Cerlone, la musica di Giovanni Paisiello.

«E quando egli al suono melodioso dell'arpa riproduce i dolci concerti del Bellini, del Donizetti [...] la sua vivida fantasia [...] sente tutto il lirismo dell'armonia come una purificazione delle traversie della vita»

(Il viggianese, articolo in *L'arpa viggianese*. Giornale popolare educativo, n. 1, anno I, 1876)

Le arie melodrammatiche componevano un consueto repertorio per i girovaghi giacché l'opera italiana era molto richiesta, all'estero quanto nelle province di tutta la penisola. Costituivano il

prezioso bagaglio musicale le arie dei più celebrati maestri quali Cimarosa, Jommelli, Mercadante, Paisiello, Cimarosa, Pergolesi e poi Rossini, Verdi e Bellini. Proprio al *cigno* catanese fa riferimento Giovanni E. Bidera, in *Passeggiata per Napoli e contorni*, 1844-1845: «[...] io non sentirò più l'arpa dei viggianesi intonarmi: **Ah! non giunge uman pensiero**».

Lode a Maria SS.^{ma} (O dolce nome), Madonna di Viggiano (A te ritorno) e A Maria SS. Assunta (A li santi tre persuni) sono solo alcuni esempi della ricca produzione di canti devozionali alla Madonna. Patrimonio di grande ricchezza espressiva, le linee melodiche di antica memoria sono state recuperate, unitamente ai testi, grazie ad un lavoro di ricerca avviato ormai da anni. Nel culto mariano i canti sono ancora oggi legati a particolari fasi del rituale religioso popolare, ne sono un esempio le celebrazioni per la Madonna Nera del Sacro Monte di Viggiano, *Madre* protettrice di tutti i lucani, cui i girovaghi erano particolarmente devoti.

Non appartengono propriamente al repertorio viggianese storico i due brani dell'autore napoletano Aldo Bellipanni, *Il Viggianese e Il ritorno del Viggianese*; tuttavia, la storia legata a queste due composizioni custodisce elementi avvincenti ed appassionanti che ne giustificano la presenza in questo contesto.

Bellipanni racconta di aver rinvenuto dei vecchi spartiti appartenuti a musicanti girovaghi tra i ruderi di una vecchia casa; dopo aver messo in relazione quelle melodie con i testi ivi contenuti, grazie ad una appassionata ricerca che lo ha portato sulle tracce di molti musicanti e musicisti viggianesi, ha dato alle stampe la raccolta *I viggianesi. Storia di canti e cantastorie* per Canto e Arpa o Pianoforte. L'elemento che rende questo omaggio doveroso, però, è costituito dai testi adoperati, i testi del poeta Pietro Paolo Parzanese: *Ho l'arpa al collo, son viggianese | Tutta la terra è il mio paese. [...] | Come la rondine che lascia il nido, | passo cantando di lido in lido: | e finchè in seno mi batte il cor | dirò canzoni d'armi e d'amor* (P. P. Parzanese, *I Canti del Viggianese*, 1838).

Parzanese fu testimone e attore della letteratura risorgimentale meridionale, offrendosi come snodo tra cultura alta e cultura popolare in una tensione propriamente civile. Egli ha consegnato ai posteri un'immagine rispettosa della comunità viggianese, della sua cultura e consuetudine biomusicale.

Forse nessuna località al mondo può vantare le peculiarità di Viggiano, famosa per aver dato i natali a musicisti di rango quanto a ignoti musicanti di strada che hanno contribuito a portare nei più remoti angoli del globo il Sud migliore e il suo patrimonio musicale impareggiabile.

SARA SIMARI

The harp: an instrument that came down from Olympus and was picked up by the delicate hands of aristocratic young women, much to the joy of the neoclassical painters. This is how the images of our culture represent it.

Misleading images: the real history goes that the harp of the ancient gods ended up in the hands of a people of peasants and shepherds, becoming the symbol of a remote village in Basilicata called Viggiano.

Adriano Prosperi, Emeritus Professor
Class of Life Sciences, Scuola Normale Superiore of Pisa

It is difficult to achieve a really concise summary of the history of the *Viggianesi*, itinerant musicians. A history that covers at least four centuries and is unique, both from a musical point of view and from an anthropological one. Following the apt pattern devised by the anthropologist Enzo Vinicio Alliegro, we can assert that the musical culture of Viggiano overflows with adjectives and appears to be “*matchless and superlative, fabulous and cosmopolitan, underestimated and enigmatic, precious and refined, worthy of being ‘listened to’ and ‘understood’*”. Although the figure of the musician from Viggiano materialised in the second half of the eighteenth century, its origin can be detected in a harp culture that was already alive in the capital of the kingdom, Naples, since the late Middle Ages. When the domination of the monastic organs was replaced by that of the powerful Oratorian and Jesuitical congregations, whose presence was crucial for the development of cultural and musical activities in southern Italy during the fifteenth century, the use of the harp emerged in sacred liturgy. This was an important fact, considering that the first evidence of Viggianese musical experiences was linked to the cult of the Virgin Mary, as confirmed by the documentary and iconographic apparatus that depicts the itinerant musicians next to votive shrines.

The constant presence of itinerant musicians in the streets of Naples during the sixteenth century also gave rise to a great musical renovation in cultured circles, precisely through a revival of the traditional repertoires of the peasant and lower-class world. In southern Italy, the small harp with a single row of strings went on being the most widespread model throughout the eighteenth century, particularly in sacred and folk music.

It is inevitable to perceive a close connection between all these facts and the activity of the musicians from Basilicata. So the use of the harp in the itinerant musical practice dates back to

an earlier period, and it is reasonable to suppose that it is a heritage picked up by the musicians of Viggiano, or that the latter simply were the direct descendants of the protagonists of this ancient musical practice.

The *girovaghi*, or itinerant musicians, were portrayed with obsessive precision in the Neapolitan artistic crèches of the eighteenth century while engaged in their customary occupation of *specialists of music*: they were thoroughly integrated in the entire population of Naples, and met its needs in several areas (rites and ceremonies, devotional activities, recreation). From these premises, and from a dynamic and avant-gardist territory like the Bourbon Kingdom, there sprang a musical activity that caused the Viggianesi to spread quickly all over the world. Armed with talent, the need to obtain a livelihood, and a great adaptability and versatility, the groups of musicians – who almost always belonged to a single family – became the bearers of the great Italian musical tradition, particularly the southern one. The harps they carried on their shoulders were the symbol that identified a clearly defined and circumscribed area of the Italian territory: the Valle dell'Agri, in Basilicata.

First they were simply *street musicians*, then *poets*, then just *wretches*... but they managed to react to adversities and to renew themselves even after their decline due to the unification of Italy and the dissolution of the rural community. They did this with an emigration that was no longer temporary, but definitive. So at the beginning of the twentieth century many young people from Basilicata emerged in Australia and America as qualified artists, able to catch the most modern musical trends, performing in street concerts, renowned venues, *vaudeville*s and cinemas. Some of them carried out academic studies at the most celebrated conservatories of Naples and Rome, then embarked on brilliant careers in the most important orchestras all over the world, and became internationally famous virtuosi, luthiers, teachers and conductors. We will mention only a few of them: Albert and Victor Salvi, Salvatore Mario De Stefano, Edward Vito and Tommaso Cerbasi (harpists); Francesco Miglionico, Giuseppe Truda, Francesco Pizzo, Francesco De Lorenzo and Giovanni Paoliello (violinists); Domenico Lamacchia and Leonardo De Lorenzo (flutists).

This recording project, which is unique of its kind, stems from a research aimed at retrieving and organically reconstructing the musical repertoire of the Viggianese itinerant harpists, exploring even very remote historical periods. The investigation, which is based on historical/literary documents and archival sources, addresses an extremely vast and diversified repertoire, in which the rural and pastoral tradition blends with the cultured one (chiefly operatic music), and devotional music merges with urban songs (ranging from the Neapolitan

tradition to the international production). The repertoire that was adopted is divided on the basis of “generational diachronic practices and updated to the classical fashion of its time”. It tends to mingle diverse elements and styles in a really original cultural syncretism. From this point of view, the Viggianese itinerant musicians deserve to be regarded as cultural mediators ahead of their time.

“[...] gathered in small companies, they travel through several countries of Europe and even of America, playing the harp and the violin, and singing.”

(Francesco Mandarini, *Statistica della provincia di Basilicata*, Santanello, 1839).

In order to study the musical practices and their respective contexts, and particularly to identify the musical groups, we have also examined the considerable iconographic apparatus that has been retrieved so far. The itinerant musicians performed almost exclusively in small groups. In the earliest period, the type of group that appeared most frequently was formed of one or two harps, a violin, a shawm and a bagpipe. At the beginning of the nineteenth century, however, the harp broke away from the world of the bagpipes, permanently adopting its favourite combination of instruments, in which it was always associated with a violin. Other instruments were added later: the wind instruments of the classical tradition, and, depending on the context, more stringed instruments.

The triangle was always present in these groups; it was practically the only percussion instrument they used, probably because it was considered more quiet than the tambourine. In any case, it is important to point out that this little instrument was always played by children. It seems reasonable to surmise that this was a learning stage for the children of the family, and that the rhythmic practice was a preliminary (broadly understood) to the study of the harp, and a test on their “natural bent” for a hard, uncomfortable type of work.

We have also paid much attention to the performance practice. Although it was an essentially short-lived practice, we were able to rely on published studies and audio-visual testimonies given by the last two *arpaiuoli*: Rocco Rossetti, nicknamed ‘a Tosca, from Corleto Perticara (1926-2004), and Luigi Milano, from Moliterno (1931), last guardian of the tradition of the Viggianese harp.

Rossetti and Milano were the pupils of two aged itinerant musicians, Pasquale Capobianco and Vincenzo Lapenta, whose activity as traditional performers was concentrated in the United States between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth. They

are the repositories of a musical memory that also had a didactic and methodological slant. It began with the first technical rudiments, learned through the performance of ancient tarantelle and tarasconi, and went on with a public “coming out”, in which “commercially profitable” pieces, suitable for all sorts of listeners and contexts, were played: dances, serenades, dirges, devotional songs and entertainment music.

Two features stand out in the performance style of this culture and are peculiar to it. The first one is connected to the oral-tradition practice that was typical of the folk music of southern Italy, and consists in the strongly expressive character of the melodic performance, through intensive dynamics and marked rhythms. The second feature lies in accompaniment modes that fit entirely in the patterns of cultured harmonic language and performance rules. The technique that is used is characterised by an abundant use of agility staccatos, arpeggios with inversion and often with descending triplets and quadruplets, *brisé* or broken three- or four-finger chords, and all the elements that form the basic technique. An interesting aspect is the way low sounds are used, from simple fundamental notes to broken chords, and from *basso albertino* to short, quick scales played crisply by the thumb of the left hand. The fixed accidentals are produced by means of a preliminary tuning; for the mobile ones, the left hand shifts the capotasto by pressing the string against the wood of the crossbar. Luigi Milano still plays a diatonic *arpa viggianese*, the portable harp that appeared in 1800 under the name of *arpicédà*; it has been made by excellent native craftsmen, and meets the needs of an itinerant musician, because it is lightweight and easy to handle, and produces a far-reaching sound. Later on, and well into the twentieth century, the itinerant musicians adopted a slightly larger harp with pedals, which ensured a performance that was more suitable for the new repertoire: the most frequently used model was the single-action *Erard Frères* harp.

This recording presents a great number of pieces whose characteristics correspond to the description we have just given: for instance, the **tarantelle: di Armento, Lucana, Capuanese, Stigianese, and Napoletana**. The tarantella is a dance whose origin is quite ancient. It is typical of southern Italy and is the best-known Italian dance abroad. In our first five examples, its rhythmic structure preserves some Mediterranean features of traditional music: one of them is the ambiguity between double and triple time, an ambivalence that seems to be somehow functional from the point of view of dancing, and that is a characteristic of the authentic tarantellas of the living tradition. The well-known *Tarantella Napoletana*, on the other hand, derives from the seventeenth-century folk dancing fashion. The group of tarantellas is completed by *Tarantella dell'arpa viggianese*, composed from scratch by Lincoln Almada,

clearly with the purpose of instructing his young pupils in the technique of rhythmic-melodic variation.

Polka di Vittorio, Polka, Valzer and *Valzer lucano* are other *dance pieces*; they appeared in Italy in the course of the nineteenth century, and, together with the tarantellas, formed the initial repertoire learned by beginners. *Polka di Vittorio* and *Valzer lucano* were included among the dances that were performed most frequently by the harpists: the “wandering/changing” structure of the polka gave them a chance to display their virtuosity.

Pastorale di Natale (Novena) corresponds to a musically determined devotional practice that goes on for nine days before the liturgical festivity of Christmas: it can take place in churches or private dwellings, or in an itinerant fashion. The version recorded here stems from a thrilling memory, evoked both by Luigi Milano and by Pietro Paolo Montano, a lawyer and viola player from Corleto Perticara, who was the musical partner of Rocco Rossetti.

A crucial aspect of the characterisation and development of the itinerant musicians’ repertoire was their relationship with the Neapolitan musical culture, as expressed both by the common people and in cultured circles. The story goes that the *Viggianesi* were thoroughly acquainted with “a great number of songs” and had learnt by heart all the 113 pieces collected by Teodoro Cottrau between 1824 and 1847 in his *Passatempi musicali*. In the sources retrieved by us, the songs that were most frequently played by the itinerant harpists were *Fenesta che lucive*, *Lo cardillo*, *La Carolina* and *Te voglio bene assaje*.

Fenesta che lucive e mo nun luci is one of the earliest pieces recorded here. It was based on the ballad *L'amata morta*, whose origin traced back to the seventeenth century. Since it became so widespread, it can be regarded as a representative example of how “in Italy songs eventually divided into groups and types with specific territorial characteristics” (Roberto Leydi). The version of *Fenesta* from Pisticci, in Basilicata, gives rise to interesting problems with reference to its relationship with the well-known Neapolitan song; so does the version from Grottole, again in Basilicata, which has a similar text, but a completely different musical form (variant collected in Basilicata by Diego Carpitella in 1952). In 1843, Guglielmo Cottrau published an early version, the most widespread one; later, in 1854, it was published as a *copiella* (leaflet) by Mariano Paoletta. A version that was a hybrid of both was chosen by the singers Enrico Caruso, Luciano Pavarotti and Roberto Murolo. This beautiful tune, which has now become fixed in the famous version published by Cottrau, inspired Vincenzo Bellini in *Sonnambula* and Gioachino Rossini in *Mosè* and *Otello*.

Lo Cardillo appeared in printed form in the collection *L'eco di Napoli*, 1882/83, which was

edited by the composer Vincenzo De Meglio for the Ricordi publishing house and contained no less than 150 selected and transcribed songs. Among the city songs that stem from folk songs of the late seventeenth century, *Lo cardillo* belongs to the genre of the *serenade*, in which a lover conveys his (sometimes contradictory) feelings to his beloved. The love messenger is a little bird: the goldfinch that is so dear to the Neapolitans. According to some scholars, this tune originated in Viggiano. It is tinged with an undefinable sadness, and has conquered both old and new performers: even Eduardo De Filippo, in his play *Filumena Marturano*, had his heroine sing this song. The version that is most famous nowadays is the one attributed to Del Preite and Labriola.

La Carolina is a piece that appears several times in the reports on the itinerant musicians' activities. Cesare Malpica (1836) calls it an *aria viggianese*, and, in one of his writings, quotes the lines "È così bella la Carolina / Che fra le belle l'egual non ha." ("Carolina is so beautiful/ that she has no equal among beautiful women."). *La Carolina* undoubtedly is one of those folk tunes and poems that belong to a very ancient tradition; however, as the subtitle *Canzone napoletana di Castellammare* indicates, it has reached us in the previously mentioned collection by Cottrau. Its form follows the rules that are peculiar to early-nineteenth-century songs, which were influenced by Bellini, Donizetti and Rossini in their phrasing, use of the voice and accompaniment. For our version, we used a printed copy found in the Library of the Conservatory of Milan.

"[...] there appeared in 1839 a little song set to an easy, pleasant melody – *Io te voglio bene assaje* – [...] from that year onwards there came out a long series of songs in the Neapolitan dialect, and we can hear them every day, played [...] on the harps of Viggiano"

(Giuseppe Regaldi, *I canti popolari di Napoli*, "Poliorama Pittresco", Naples, 1847)

Te voglio bene assaje originated in the context of improvised poem singing, so one is reluctant to regard it as the work of a specific composer, in spite of the fact that some researches indicate Raffaele Sacco and Filippo Campanella as its creators. It was transcribed and disseminated on *copielle*, in different versions, by Guglielmo and Teodoro Cottrau, Battista, Florimo, De Meglio and others. Its success exceeded all expectations: a many-sided public accepted it enthusiastically, and no less than 180,000 *copielle* were sold in a short time! Contemporary reports described it as a real craze:

“*Da cinche mise, cànchero, / matina, juorno e ssera / Fanno sta tiritera / tutti li maramé. / Che siente addò te vuote? / Che siente addò tu vaje? / Te voglio bene assaje / E tu nun pienze a me!*” (Barone Michele Zezza, in *Nferta per lo Capodanno*, 1841) (New lines that fit the tune complain about the fact that wherever one goes, one hears that song.)

For many reasons, *Carciofolà*, or *Amice*, *nun credete alle zetelle*, is one of the most important pieces recorded here. The first reason is in relation to the origin of the name that identified itinerant musicians: they were called *calabresi* and *abruzzesi* because of a geographic muddle, but also *carciofolari*, because of a stock phrase in a famous, amusing Neapolitan song that was much loved by people of all ranks:

“*Carciofolari* are singers and harpists, sort of wandering bards from Abruzzi and Basilicata, and they have been given this nickname because of the word that once used to conclude their love songs or used to be repeated in them.”

(Giuseppe Gioachino Belli, *Vocabolario romanesco*, Roma, 1844)

In the history of music, *Carciofolà* is a hinge between folk songs and the opera of the acclaimed Neapolitan School. Tritta, Piccinni, Cimarosa and Paisiello followed a custom that was widespread at that time, and fitted successful folk songs into their opera buffas. *Amice, nun credete alle zetelle* opens the first scene of Act 1 of *Le Trame per Amore*, a musical play from 1778; its libretto is by Francesco Cerlone, and its music by Giovanni Paisiello.

“And when to the melodious sound of the harp he reproduces the sweet concertos of Bellini and Donizetti [...] his vivid imagination [...] feels all the lyricism of harmony as a purification from the tribulations of life.”

(“Il viggianese”, an article in *L'arpa viggianese. Giornale popolare educativo*, no. 1, year I, 1876)

Operatic arias formed the customary repertoire of the itinerant musicians, since Italian opera was much in demand both abroad and in all the Italian provinces. This precious musical fund included the arias of the most celebrated composers, such as Cimarosa, Jommelli, Mercadante, Paisiello, Pergolesi, and later Rossini, Verdi and Bellini. Precisely the latter was the object of Giovanni E. Bidera's regret in *Passeggiata per Napoli e contorni*, 1844-1845: «[...] never again will I hear the harps of the viggianesi play for me *Ah! non giunge uman pensiero.*”

Lode a Maria SS.^{ma} (*O dolce nome*), *Madonna di Viggiano* (*A te ritorno*) and *A Maria SS. Assunta* (*A li santi tre persuni*) are only a few samples of the rich production of devotional songs for the Virgin Mary. This heritage was rich in expressiveness, and its melodic lines have been retrieved from the distant past, together with its texts, by a research that was started several years ago. In the cult of the Virgin Mary the songs are linked, to this day, to particular stages of the folk ritual. This is illustrated, for instance, by the celebrations for the Madonna Nera of the Sacro Monte of Viggiano, protectress of all the people of Basilicata: the itinerant musicians were particularly devoted to her.

The two pieces by the Neapolitan composer Aldo Bellipanni, *Il Viggianese* and *Il ritorno del Viggianese*, do not actually belong to the historical Viggianese repertoire, but certain gripping, fascinating aspects of the events connected with these two compositions justify their presence in this recording. Bellipanni reported that he had found, among the ruins of an ancient house, some old scores that had belonged to itinerant musicians. He succeeded in linking those melodies with the texts contained here, after a fervent quest that led him on the tracks of many Viggianese musicians; eventually he published his collection *I viggianesi. Storia di canti e cantastorie*, for voice and harp or piano. What made us feel that it was indispensable to include these pieces in our recording was the choice of the texts for them: poems by Pietro Paolo Parzanese: *Ho l'arpa al collo, son viggianese / Tutta la terra è il mio paese. [...] / Come la rondine che lascia il nido, / passo cantando di lido in lido: / e finchè in seno mi batte il cor / dirò canzoni d'armi e d'amor* (P. P. Parzanese, *I Canti del Viggianese*, 1838). (“My harp hangs on my neck, I’m from Viggiano / All the Earth is my fatherland [...] / Like the swallow leaving its nest, / I pass, singing, from one country to another: / and as long as my heart will beat in my breast, / I will sing songs of war and love.”) Parzanese was a witness and a participant in the Risorgimento literature of southern Italy, and acted as a link between high culture and folk culture, in a tension that stemmed from a heartfelt public spirit. He has handed down to posterity a respectful image of the Viggianese community, its culture and its way of living and producing music.

Perhaps no other place in the world can boast the peculiarities of Viggiano: it is famous for being the birthplace of top-level musicians as well as of unknown street musicians who helped bring the best aspects of southern Italy, and its unequalled musical heritage, to the most remote corners of the world.

La SCUOLA DELL'ARPA VIGGIANESE E DELLA MUSICA, prende vita nel 2008 da un progetto maturato in seno alla società civile ed espresso tramite associazioni culturali impegnate nel recupero della tradizione musicale della Valle d'Agri.

Nel 2009, la Scuola viene assimilata dall'Amministrazione Comunale di Viggiano quale Istituto Culturale volto a riappropriarsi di un simbolo identitario, l'arpa, nell'ottica di una rinnovata vitalità che individua nelle nuove generazioni la forza propulsiva per la rinascita di una cultura musicale unica.

Impegnata nella promozione e diffusione dell'educazione e dell'istruzione musicale su più livelli, la Scuola si è dotata di un proprio Ensemble formato da studenti impegnati in una pratica musicale la cui centralità è costituita dal repertorio di tradizione viggianese.

L'ensemble è protagonista di esibizioni radicate prevalentemente in ambito territoriale e per importanti istituzioni quali la Fondazione Sinisgalli di Montemurro, l'Onix Club di Matera, l'Ente Parco Appennino Lucano, la Rassegna dell'arpa Viggianese.

Oltre a classificarsi ai primissimi posti di concorsi nazionali ed internazionali, è spesso ospite in diverse trasmissioni per reti televisive tra le quali TV2000 (Vaticano) e RAI 3 (*Italia che risuona* di Ambrogio Sparagna). Tra le esibizioni più rilevanti si segnalano il concerto «La Chiara Stella» presso l'Auditorium Parco della Musica di Roma e i concerti-conferenza presso i Conservatori «Moreno Torroba» e Real Conservatorio Superiore di Madrid nel settembre 2015.

Dal progetto didattico «Recupero del repertorio come tutela e promozione dell'identità storica», attivato nell'anno scolastico 2015-2016, è scaturita la produzione del presente cd.



I testi e maggiori informazioni sono disponibili al seguente link

The texts and more info are available on our website:

www.tactus.it/testi

Codice / Code: 800006



TACTUS

DDD
TC 800006

© 2016
Made in Italy

Fremer l'arpa ho sentito per via...

Canti e danze dalla tradizione Viggianese

Songs and dances from the tradition of Viggiano

Opere Correlate / Related Opus



TC 300004 - Tradizione scritta e Orale
dal Medioevo al Rinascimento

Written and oral tradition from the Middle Ages to the Renaissance



TC 880001 - CASELLA · PERRACHIO
Musica per arpa
Harp Music



TC 830301 - GIOVANNI CARAMIELLO
Fantasia d'opera per arpa e pianoforte
Operatic fantasias for harp and piano



TC 580002 - *Sentirete una canzonetta*
Affetti Musicali tra rinascimento e barocco
Musical "Affetti" of the Renaissance and Baroque period